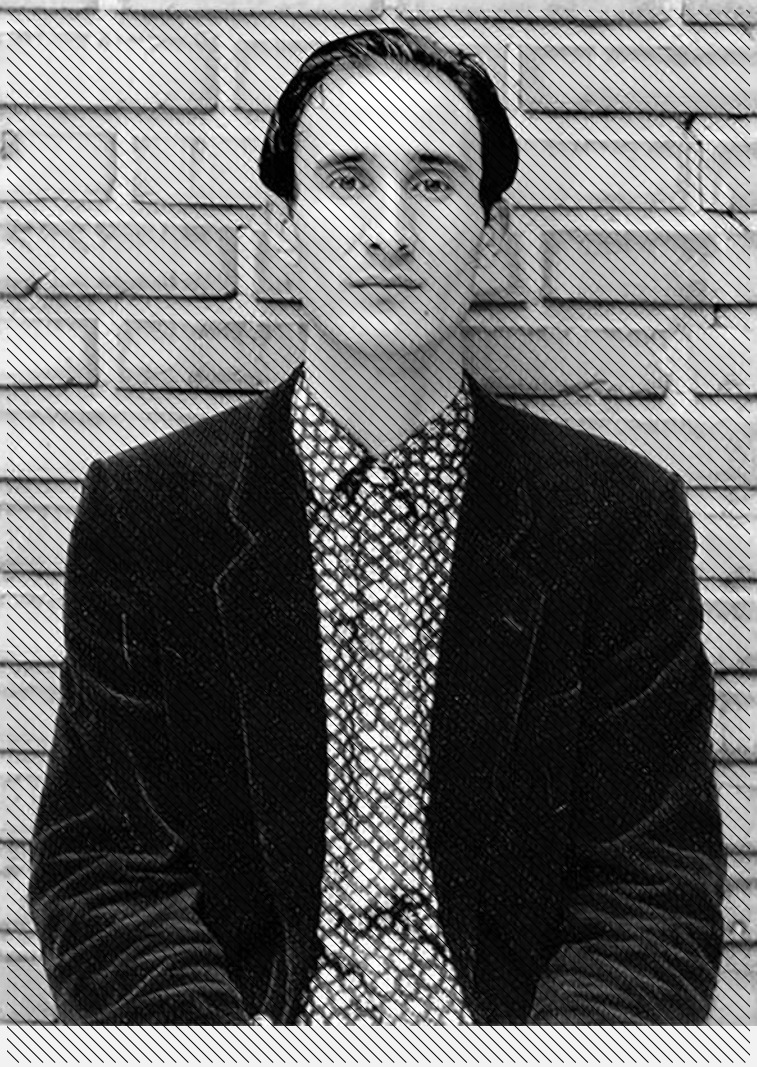

باید مُرد و منتظر ماند

ادریس بختیاری

رهیافتی به شعرهای شهرام شیدایی با تکیه بر مجموعهٔ «خندیدن در خانه‌ای که می‌سوخت»

ونسان وان‌گوک در نامه‌ای که به سال ۱۸۸۸ از آرل برای دوست نقاشش امیل برنار فرستاد چنین نوشت: «می‌توان چنین پدیده‌ای را فرض و تصور کرد که سیارات و هم‌چنین، منظومه‌های خورشیدی دیگر نیز دارای خط و فرم و رنگ باشند. می‌توان تاحدی مطمئن و امیدوار بود که شخص البته با شرایط و فرم دیگر، مثلا به صورت پروانه، به یکی از ستارگان بی‌شمار منتقل گردد و به نقاشی بپردازد. پدیده‌های زندگی آن‌جا ممکن است پیچیده‌تر و شگفت‌انگیزتر از پدیده‌های سیارهٔ ما، همچون تبدیل کرم به پروانه‌ای، یا زنبورک‌های زرین ماه مه نباشند. برای موجودیت پروانه‌های نقاش هم، شاید میدان عمل پهناوری در یکی از ستارگان بی‌شمار کیهانی باز شود که بیش از نقطه‌ها و علائم فرضی شهرها و دهکده‌های نقشهٔ جغرافی زندگی زمینی ما دست‌یافتنی باشد.» (و. وان‌گوک، ۱۳۴۱، ج ۲: ۲۹۵). در شعرهای شیدایی، در جغرافیایی هستیم که نقشه‌اش را گم کرده‌ایم. در سیاره‌ای که علایم‌اش را نمی‌دانیم. گیاهان و جانورانی روییده و می‌زیبند که راهنمای آشنایی ما با آن‌ها شاعر است. شیدایی در این زمان و مکان جدید، همان پروانهٔ نقاشی وان‌گوک است که از احتمال زندگی در جای دیگر خبر می‌دهد. شاید عده‌ای از تصور این سیاره به هراس بیفتند. چه می‌شود کرد، کار شهرام شیدایی بیزاری از قاعده‌هایی است که به نام واقع‌گرایی در قالب مکتب‌هایی چون رئالیسم و یک پله بالاتر، رمانتیسم به مخاطب تحمیل شده است. مگر نه این‌که به تعبیر ویرجینیا ولف: «هنر نسخهٔ دوم جهان واقعی نیست. از آن کثافت، همان یک نسخه کافی است.» (احمدی، ۱۳۹۱: ۲۱۶). دیگر خیلی وقت است از توهم «هنرمند در قالب تصویرگر بی‌چون و چرای واقعیت» دست شسته‌ایم. شیدایی زمانی دارد می‌نویسد که با انبوه هنر بازاری و هنر سیاسی و هنری که به بازی با زبان در غلتیده، مواجه است. حتی اگر شعر شیدایی را در چارچوب رسالهٔ پوئتیک ارسطو بررسی کنیم، می‌توان گفت توصیهٔ ارسطو در شعر او محقق شده است؛ چرا که ارسطو به نویسندگان می‌گفت: در آثار خود بکوشند که به خواننده بقبولانند که عناصر یک اثر هنری، همچون موقعیت‌ها، وقایع، شخصیت‌ها، کنش‌ها و گفته‌ها همه احتمال وجود و رویداد دارند. البته نه به هم‌خوانی دقیق و مو به‌موی دنیای موجود و دنیای پرورده شده در ذهن شاعر. نهایتا باید پذیرفت امر محال و ممتنع اگر باورکردنی باشد، بهتر از امر ممکن است که باورکردنی نباشد. از این نظرگاه، شاعر موظف نیست که فقط در محدودهٔ تنگ آن‌چه برخی از مخاطبانش به عنوان واقعیت می‌شناسند، حرکت کند.

سوررئالیسم می‌خواهد آدمی را از قید تمدن سودجوی کنونی نجات بخشد، در عین این‌که بازگشت به گذشته را هم نمی‌پذیرد. در این فرایند خلق هنری است که خیلی همسانی و «بینامتنیت» بین شعرهای شیدایی و متن‌های پیشین خود نمی‌بینیم. بنیاد فلسفی تصویر سوررئال از اساس با بوطیقای تصویر کلاسیک، رمانتیک و نمادگرا متفاوت است. در شعر سوررئال، تصویر به خدمت ایدهٔ دیگری درنمی‌آید، بلکه خود پدیده‌ای مستقل است. در بوطیقای سوررئالیسم «تصویر، توصیف نیست، بلکه نوری است که می‌شکافد و پرده‌دری می‌کند. حرکتی به سوی مجهول است و بدین‌گونه، حساسیت جدیدی ایجاد می‌کند (آدونیس، ۱۳۸۰: ۱۷۶). از دیگر سو، سورئالیسم، انفعال و نومیدی انسان در یک دوره بحران اجتماعی را بازمی‌تاباند؛ ولی در عین حال، تجربه گستردهٔ شاعرانه‌ای است که انسان را با جهان درونی‌اش مأنوس‌تر می‌کند. باید گفت: با روش‌های منطقی هیچ‌گاه نمی‌توان به منطقهٔ تاریک ضمیر ناخودآگاه و دفینهٔ تصویرها و خاطره‌های آن دست یافت؛ رؤیا، یکی از مهم‌ترین راه‌های دستیابی به آن است. در گونه‌های ادبی سوررئالیسم، نیروهای محرکی که خود را از طریق رؤیاها و روند خودبه‌خودی «اوهامی که چیزهای واقعی می‌آفرینند» بیان می‌کنند، از «ارزش قطعی» برخوردارند. حافظهٔ انسان این تجربه‌های رؤیا و انگیزش‌های ناخودآگاه‌را، حتی به هنگام بیداری، زنده نگه می‌دارد. نویسنده در حالتی نیمه‌بیدار، با رها کردن قلم خویش نجواهای اندیشه‌های مهار نشده‌اش را به ثبت می‌رساند. نگارش «خودکار»، تصاویر ذهنی و تداعی‌ها را به سطح خودآگاهی می‌آورد و می‌توان آن را نوعی «اندیشه‌نگاری» بی‌واسطه نامید. در این اسلوب، کیفیت‌های خودانگیخته، شگفت‌انگیز و «غیرمعقولی بی‌واسطه» رخ می‌نمایند؛ و هر آن‌چه از سوی ناخودآگاه می‌رسد، به منزلهٔ واقعیت انگاشته می‌شود.

لویی آراگون معتقد بود: «در ورای دنیای واقع، روابط دیگری هست که ذهن می‌تواند دریافت کند و همان اهمیت درجهٔ اول را دارند؛ مانند تصادف، پندار، وهم و رؤیا. این گونه‌های مختلف در یك نوع ادبی که همان سوررئالیته باشد، تجمع و تجانس پیدا کرده‌اند (سید حسینی،۱۳۸۱: ۸۲۳). در شعرهای شیدایی، باید به گونه‌ای از واقعیت مطلق که در آمیزه‌ای از رؤیا و واقعیت است، ایمان داشت و معتقد بود که در جهان، واقعیت برتری وجود دارد که در ضمیر ناخودآگاه شاعر نهفته است. با این باور که تنها راه یا بهترین راه عبور از موقعیت سکون و نجات خود از واقعیت‌های پست، تکیه بر ناخودآگاهی است و توصیف بر مبنای امور ملموس دنیای مادی را باید «توده‌ای از جزئیات ناسودمند» قلمداد کرد. مهم، کشف روابط و مناسبات جدید و تجریدی میان اشیا است. در شعرهای شیدایی، به ترکیبات و تصاویری از این دست بسیار بر می‌خوریم:

تاریکی در خانه حرکت می‌کند
و صورت اشیاء را به دیگران می‌دهد
نامی در کار نیست
نامی که در کار جابه‌جایی چیزی باشد
گاه وقتی پنجره باز می‌شود
اما هوای تازه‌ای داخل نمی‌شود
پنجره از کار افتاده
بیرون از کار افتاده...
برای کسی در بیرون، که درخت و سنگ
جای او را می‌گیرند
چه تسلایی می‌توان داد؟

از آن‌جا که هدف تصویرگری سوررئالیستی، کشف مجهول است، تصویری که آن مجهول را ثبت می‌کند بی‌سابقه و ابتکاری است برخلاف تشبیه از مقایسه و مقارنه به دست نمی‌آید، بلکه از آمیزش دو امر نقیض و دو عالم دور از هم پدید می‌آید. در این دیدگاه، تصویر به قصد بیان و تعبیر یك ایده یا اندیشه ساخته نمی‌شود. به عبارت دیگر، یك مقولهٔ بیانی یا بلاغی نیست، بلکه یك آغاز و یك جرقهٔ ناگهانی است. به عبارتی، تصویر، مولود یك لحظهٔ روانی است که در آن هیچ آگاهی و اختیاری وجود ندارد (فتوحی، ۱۳۸۶: ۱۱۴_۱۱۳).

به تعبیر آگوستین شاید دربارهٔ معنای حقیقی «زمان» بشود گفت سه زمان وجود دارد: «حالِ» چیزهای گذشته، «حالِ» چیزهای حال و «حالِ»

چیزهای آینده. این سه وجه زمان به نوعی در ذهن هستند و در جای دیگر آن‌ها را نمی‌بینیم. «حالِ» چیزهای گذشته، همان «حافظه» است و وجه دوم زمان، «حالِ» چیزهای حال «مشاهده» است. در شعر اول عبدالملکیان، با وجه سوم کاری نداریم. می‌شود گفت در شعر عبدالملکیان، باید وجود یک زمان ذهنی را طبق تعریف آگوستین پیدا کرد. «زمانِ» در ذهن، نه در دنیای واقعی، به ویژه «حالِ» گذشته، تبدیل به تصویر می‌شود و با فرایند یادآوری شاعر، به جلو کشیده می‌شود؛ یعنی «حالِ» حال؛ یعنی «حالِ» گذشته، حرکت می‌کند. به تعبیر من، زمان گذشته را جان‌بخشی می‌کنیم. از سویی، بخشی از حال، به گذشته تبدیل می‌شود و بخشی از گذشته، به حال؛ یک دیالکتیک بین دو زمان. با این تلقی، باز می‌رسیم به گفتهٔ آگوستین: «زمان را باید گذرا اندیشید تا آن را به مثابهٔ گذرا زیست.» (ریکور، ۱۳۸۳: ۵۴).

در شعر قدیم هم اتفاق‌ها بین دو بُعد زمانی «ازل» و «ابد» رخ می‌داد و این باعث می‌شد رمزوارگی و نوعی فضای اسطوره‌ای و فراواقع در شعر رسوخ کند. رفت‌وبرگشت بین این دو زمان، با ماهیت شعر سوررئال همخوانی دارد. آن‌جا هم ما با واقع و فراواقع، روبه‌رو هستیم و رفت‌وآمد بین این دو در شعرهای شیدایی، در قالب کلمه، تجسم می‌یابد. تصویرهای شیدایی، در «حالِ» ذهنی رخ می‌دهد. متعلق به گذشتهٔ ذهنی است؛ نوعی زمانِ مکان‌مند در حافظهٔ شاعر که حالا در جایگاه راوی است. ذهن راوی در لحظهٔ یادآوری، به تعبیر آگوستین، «حالِ» چیزهای گذشته را از طریق حافظه یادآوری می‌کند و تصویری را که از آن به جا مانده، در شکلی روایی نقل می‌کند. این زمان، انگار در ماوراء است. نوعی هاله و جادو در خودش نهفته دارد و به شعر یک حالت قدسی می‌دهد، منظورم فراواقعی است. نوعی حس فقدان و از دست‌دادگی به مخاطب دست می‌دهد؛ مثل همان تداعی وصال عاشق و معشوق در رمانتیسم قدیم. شاید بهترین مثال برای نمود «زمان آگوستینی»[1] در شعر شیدایی، این شعر باشد:

انگار کلاغ‌ها همیشه حضور گذشته‌ای دورند
و از تاریکی دورتری آمده‌اند
ما برای پر کردن این فاصله‌ها
به شعر پناه آورده‌ایم
به نقاشی
و از ترس زمان
گوشه‌هایی از خودمان را
در همهٔ این‌ها
برای زنده‌ماندن جا می‌گذاریم
در زندگی اگر حرف بزنی، زمان می‌گذرد
این‌جا می‌توان برای همیشه گریست
برای همهٔ نسل‌ها
دیگر تو زنده‌ای نه زمان
...

مقصود نیما از ایجاد «حالت طبیعی نثر» در شعر، بیش از هر چیز این بود که شعر هم مانند نثر از قدرت توصیف برخوردار شود، اما امتزاج شعر فارسی با موسیقی مانع این کار بود. به نظر نیما شعر و موسیقی قدیم «وصف‌الحال» بودند، یعنی با آن‌چه در جهان واقع و خارج از ذهن آدمی

در شعر قدیم هم اتفاق‌ها بین دو بُعد زمانی «ازل» و «ابد» رخ می‌داد و این باعث می‌شد رمزوارگی و نوعی فضای اسطوره‌ای و فراواقع در شعر رسوخ کند. رفت‌وبرگشت بین این دو زمان، با ماهیت شعر سوررئال همخوانی دارد. آن‌جا هم ما با واقع و فراواقع، روبه‌رو هستیم و رفت‌وآمد بین این دو در شعرهای شیدایی، در قالب کلمه، تجسم می‌یابد.

روی می‌داد سروکاری نداشتند. می‌پذیریم که شعر باید از حیث فرم، یک نثر وزن‌دار باشد. اگر وزن به هم بخورد، چیز غیرطبیعی در آن به چشم نیاید. به دور انداختن این مقاوله، اول‌پایه برای تطهیر و تهذیب شعر ماست. این کار متضمن این است که دید ما متوجه خارج باشد و یک شعر وصفی جانشین شعر قدیم شود. با روش بیان تازه و تشبیهات تازه‌ای که مفهومات ما را بهتر برساند. زبان شاعر قدیم، زبان دل و معنی است؛ زبان غیب و هستی بالاتر. زبان شاعر امروز، زبان دست و پا و محسوسات است (اخوان، نیما یوشیج؛ دربارهٔ شعر و شاعری، در پادشاه فتح، به کوشش میلاد عظیمی، ص ۲۳۶).

۱. برای آشنایی بیشتر با این نوع تعریف آگوستین از زمان، ر.ک: سلاجقه، پروین، نقد نوین در حوزهٔ شعر.

نیما در وهلهٔ اول صمیمیت و صداقت را به شاعران زمان خودش پیشنهاد کرد که نتیجه‌اش شد شناخت شاعر توسط خودش و شناخت دنیایی که در آن به سر می‌برد و تکیه بر تجربه‌های امروزش و چیزی که هندسهٔ زبان شیدایی را می‌سازد همین نثرگونگی است.

چیزی که بیش و پیش از همه در شیدایی نمود دارد، مرگ و مرگ‌اندیشی است. هر دری را که می‌گشایی و از هر دری که وارد می‌شوی همین است. بیشتر با چشم‌های یک مرده نگاه می‌کند و با گوش‌های او می‌شنود؛ یعنی رفتن به کالبد یک مرده یا این‌که بگذارد دیگران وارد کالبد شاعر شوند و بیرون بیایند.

من از سکوت تو بیرون می‌آیم
و می‌دانم آدم‌های زیادی در تو زجر می‌کشند
آدم‌های زیادی در من جا عوض کرده‌اند.

گفتنی است این تناسخ‌گونگی که جزوی از ریتوریک شعر شیدایی است، در این سال‌های اخیر، بسیار هم دستمالی شده و مخاطب، هوشیاری خود را نسبت به این تکنیک به دست آورده است. به نمونه‌های مرگ‌اندیشی بازگردیم:

«چیزی برای بودنت پیدا کن...
ممکن است بقیهٔ چیزها یادت بیاید
سریع! وگرنه
واقعا به مرگت
عادت کرده‌ای.»
...
«آیا مردن آدم‌ها اخطار نیست؟»
...
«رفته‌رفته زبانش را
خاک از او می‌گیرد
و مثل پارچه‌ای که روی مرده‌ای می‌کشند
آن را روی خود می‌کشد.»
...
«مردی که در بعد از ظهری ساکت
باغچه‌اش را آب می‌داد
ناگهان به یاد آورد که مرده.»
«ما رفته‌ایم
مفهوم زنده بودن
معلق مانده...»
«آن‌ها در گورهای‌شان می‌خندند
نه به چیزهایی که من نوشتم.»
«در سکوتت مرده‌ها جابه‌جا می‌شوند.»
«ما مرده‌ایم و بلد نیستیم حرف بزنیم.»

شاید در فضای مردگی، بیشتر می‌توان تخیل را برای ساخت تصاویر سوررئال به کار گرفت. همین فضای مردگی و مه‌گونه، کاراکترهای شعر شیدایی را گاه به موجودات وهمی و خیالی تبدیل می‌کند که شکل دست و پاها و حرکت‌شان فرق می‌کند و همهٔ این‌ها برای فرار از رئالیسم و واقعیت‌های بی‌چاشنی و خنثی است. این شکل از کاراکترها با وجود وهمی بودن می‌توانند در حوزهٔ حواس ما قرار بگیرند و جاندار تصویر شوند؛ مثل عناصر اسطوره‌ای که سازندهٔ تصویر در ادبیات پیشین ما بوده‌اند. از همان فضاهای جن و پری که شنیده‌ایم و حتی در مواردی، به رئالیسم جادویی هم می‌غلتند؛ چیزی که در داستان ما سابقه داشته و در شعر، کم‌تر. این‌ها زاییدهٔ تخیل شیدایی است؛ تجسم دردها و شادی‌های دنیای پیرامون و پاسخ به مجهولات طبیعی و بیشتر ماوراءطبیعی. من احساس می‌کنم شیدایی در واقع می‌خواهد آن بخش از درخت و پرنده را نشان دهد که دیده نمی‌شود. آن قسمت از خانه را که تاریک‌تر است. چیزی فراتر از فیزیک اشیاء؛ چیزی که عمدتا با یک رفتار نشان داده می‌شود نه با شکل و رنگ و شیءوارگی خام. این‌طوری هر چیزی، چیز دیگری است. هر چیزی، چند چیز است. هر پدیده‌ای ظرفیت شاعرانه، سمبلیک و تأویل‌پذیر پیدا می‌کند. بعد از این طی هر خوانشی، معنایی پیدا می‌کند و برحسب شرایط و ذهن خوانشگر، شمول تازه‌ای می‌توان متصور بود.

«سگی از پیاده‌رو رد می‌شد
ساعتی بر دست داشت
به مغازه‌ها سر می‌زد اداره‌ها کارخانه‌ها و سر آدم‌ها داد می‌زد: سریع‌تر سریع‌تر
و آدم‌ها سریع‌تر بیهوده می‌شدند.»
...
«می‌دوی که اشیای میان دیوارهایی را
که به هم نزدیکتر می‌شوند نجات دهی
سوت می‌زنند، برمی‌گردی، می‌خندند
به ترکیب فعلی نجات‌دادن!»
...
«آن‌ها زندگی نخواهند کرد پیر نخواهند شد
دست‌های‌شان را از این بازی بیرون آورده‌اند
فرار کرده‌اند.»

شیدایی حتی حرکت معکوس این فرایند را هم انجام می‌دهد. یعنی همهٔ آن چیزی را که می‌گوید، صرفا رئال است، اما به دلیل این‌که پس و پیش آن را می‌زند و یک موقعیت رئال را بدون افزودنی به تصویر می‌کشد، مخاطب چیزی جز شعر نمی‌بیند.

«دو مأمور از دو طرف می‌برندش
با دست‌هایی از پشت‌بسته
سرش را به عقب می‌چرخاند
و با دهانی پر از خون می‌پرسد:
آرژانتین برد یا اسپانیا؟»

گاهی هم به گوشه‌ای از این وضعیت رئال دست می‌برد و تصرف ذهنی می‌کند تا شعرش کند:

«بابا اون صدای چی بود؟
هیچی عزیزم حتما خواب دیده‌ای
دوباره
بابا این صدای چیه؟
...
اشیا در شب، روز را از خود بیرون می‌کنند.»

به هر حال، خیلی از چیزهای ساده برای شیدایی شعرند. همان‌طور که خود می‌گوید:

بنیاد اندیشه
تاسیس ۱۳۹۴

«ساعت کار می‌کند
تا بدانی چیزی در جریان است
او می‌میرد
تا بدانی چیزی زنده بوده است
این‌ها آن‌قدر ساده‌اند که نمی‌شود فهمید.»

بیشتر، حرف کورش صفوی را می‌پذیرم که می‌گوید: «هر متن ادبی قرار است ما را به جهان ممکنی ببرد که از جهان واقعیت فاصله دارد. ما به وسیلهٔ گزاره‌های ثبت شده در حافظهٔ مان می‌توانیم این را بر آن حمل کنیم... ما می‌توانیم از طریق واقعیت‌های اطراف‌مان، جهان ممکنی را پدید بیاوریم که نسبت به جهان واقعیت‌های اطراف‌مان واقعیت‌گریز باشد... همان‌طور که یک سگ در یک فیلم حرف می‌زند، انگار قرار است متن ادبی در جهان ممکنی غیر از جهان واقعیت درک شود... در این نوع شعرها دیگر ادعا نمی‌کنیم این یک متن ادبی است، چون سجع در آن به کار رفته... زنجیرهٔ کلام، زنجیرهٔ تصویری ما را به فضایی می‌برد که به جهان واقعیت‌های اطراف‌مان تعلق دارد و سپس در همین جهان واقعی، به سراغ واقعیت‌گریزی رهنمون می‌شویم. متن ادبی، در جهان ممکنی غیر از جهان واقعیت‌های اطراف‌مان امکان درک می‌یابد.» (صفوی، بی‌تا: ۴۰۵-۴۰۳).

همهٔ این‌ها ادامه دارد تا می‌رسیم به فیلسوفی کردن شاعر؛ آوردن جمله‌های پیامبرگونه که در حین تصویرسازی‌ها و تخیل شاعر، به متن راه پیدا می‌کنند و اتفاقا بسامد بسیاری دارند.

«آزادی که بپذیری
آزادی که بگویی نه
و این
زندان کوچکی نیست.»
...
«باید مرد و منتظر ماند.»
...
«سکوت کلمه‌ای است که برای ناشنوایی‌مان ساخته‌ایم.»
«نیاز به تاریکی داریم، نیاز به روشنایی
و بیشتر از این دیگر نمی‌توان گرسنگی کشید.»
...
«کسی که سکوت می‌کند
بازی را مسخره کرده است
ما که حرف می‌زنیم
باخته‌ایم.»

گاهی این حکمت‌پرانی‌ها در شکل سؤال بروز می‌کند:

«از چه چیز درخت باید سخن بگویم
که زمان در من نگذرد.»
«برای کسی که در بیرون، که درخت و سنگ جای او را می‌گیرند
چه تسلایی می‌توان داد؟»
...
«مسئولیت صداها و چهره‌ها با کیست؟»

نزدیک‌شدن به نمایشنامه و چیدن دکور در شعر و به گفت‌وشنود درآوردن آدم‌ها و اشیاء، از شگردهای شعری شیدایی است.

«برق یک لحظهٔ فلاش

شاید در فضای مردگی، بیشتر می‌توان تخیل را برای ساخت تصاویر سوررئال به کار گرفت. همین فضای مردگی و مه‌گونه، کاراکترهای شعر شیدایی را گاه به موجودات وهمی و خیالی تبدیل می‌کند که شکل دست و پاها و حرکت‌شان فرق می‌کند و همهٔ این‌ها برای فرار از رئالیسم و واقعیت‌های بی‌چاشنی و خنثی است.

تانک‌ها در خیابان
بهار پراگ، آلبوم ورق می‌خورد
ملیت همدیگر را می‌پرسند
...
صدای سگ‌ها، نصف شب‌ها
صدای آب در لوله‌ها
لیست خط خورده‌ها
شام خوردن قبل از مردن
دست کثیفت را به این عکس نزن.»

شیدایی یاد گرفته که شعر داستانی بگوید نه داستان شعرگونه؛ نظیر آن‌چه که در داستان‌های نجدی یا نمونه‌های غیر بومی همچون داستان‌های مولر و مارکز اتفاق می‌افتد. شیدایی در بیشتر موارد، تخیل را بر محور عمودی شعر به کار می‌گیرد و گاه با استفاده از شبه‌روایت‌ها از a به b و بعد به c می‌رسد و طی یک فرایند تکوین، ساختار شعرش را می‌سازد و با حفظ یک رابطهٔ ارگانیک اجزا به کلیت می‌رسند. باز به تعبیر اخوان: این کاری است که اگر شاعران داستان‌سرای قدیم می‌کردند چه بسا بسیار که از یک‌نواختی شعرشان کم می‌شد و به تأثیر هنرشان می‌افزود (اخوان، بی‌تا: ۲۰۳).

داستانی بودن شعرها می‌تواند بی‌نهایت شکل شعری تولید کند و به تعبیر بورخس؛ هر شعری ساختار خودش را بسازد. در این‌جا شکل هر شعر، خودش است، در خودش شروع و تمام می‌شود، یکی بلند و یکی کوتاه‌تر. به نظر، همین کوتاه بلندی‌ها نشان می‌دهد شاعر به فراخور موقعیت و تجربه‌ها شعر گفته است و شعرهایش از هم‌شکلی در ساختار رنج نمی‌برند. شفیعی در مورد شعر نیما می‌نویسد: «در شعر نیمایی کوشش بر آن است که صور خیال هر شاعر از تجربهٔ شخص او سرچشمه بگیرد (شفیعی کدکنی، بی‌تا: ۱۲۳). کلمات در شعر شیدایی عاریتی نیستند و بازتاب تجربه‌های خود اویند و آن‌چه شعر امروز را رنج می‌دهد عاریتی بودن کلمات‌اند و این‌که کلمات در متن شعری، حیات زیستی خود را از دست داده و صرفا حیات کلمه‌ای دارند. به هر روی، هر شعر، بر پاشنهٔ خودش می‌چرخد. در این نوع شعرها، همهٔ کلمات، ترکیبات و تصاویر، دیالوگ‌ها در جو عاطفی کل شعر با یک رشتهٔ نامرئی کلیتی را می‌سازند و تداعی می‌کنند و گاهی هم ساختار شعرها «آبستره» است نه «فیگوراتیو». یعنی چارچوبهٔ باز دارد و می‌شود نظیر شعرهای فروغ و سهراب، توالی پاره‌ها و بندها را معکوس کرد؛ طوری‌که مخاطب نمی‌فهمد از در وارد شده یا پنجره و یا منفذی در سقف؛ و این ویژگی شعر شیدایی است نه نقص آن، همان‌طور که در فروغ و سهراب بود. شکل ظاهری شعر پس از نیما، شکلی است بی‌نهایت و اگر در قدیم حدود دوازده شکل معین بود، در این نوع شعر، بی‌نهایت شکل داریم؛ شکل درونی یا فرم ذهنی. هر شعر، از درون باید پیوندی استوار داشته باشد؛ یک وحدت ارگانیک میان معانی و دیگر اجزا. مثلا شفیعی در جایی در مورد «آخر شاهنامه» اخوان و «شب‌پا»ی نیما از یک «واحد ذهنی سیال» حرف می‌زند. به نظر همین سیالیت محتوایی و ذهنی، سیالیت شکلی را تولید می‌کند. در دنبالهٔ کار نیما، شاعران یاد گرفتند که می‌توانند بیان را به مقتضای حال و محل، از وزنی به وزن دیگر و از لحنی به لحن دیگر تغییر دهند. بدین شکل، پاره‌هایی که قابل پیوندند، می‌توانند بدون زحمتِ رعایت یک قالب و دنباله‌روی از یک وزن، کنار هم بنشینند و تولید فرم و ساختار کنند. این‌گونه، شاعر حرکاتی آزاد دارد، پرواز می‌کند، نمی‌خزد؛ زیرا آزادی پرواز از خزیدن و تنیدن زیباتر است. چه خوب که شیدایی به تقلید و استقبال و بدرقهٔ گذشتگان نرفته و باز به تعبیر اخوان: «چرا که از آن‌طرف‌ها راه بسته است.» (همان، ص ۲۰۹).

مه‌گونگی و گرفتاری در برزخ که احتمالا مدرنیته به شاعر تحمیل کرده، راه‌وبی‌راه در شعر شیدایی نمود و بروز دارد.

«برای نفس گرفتن
به روی آب می‌آیم
و نمی‌دانم چگونه ادامه بدهم»

داستانی بودن شعرها می‌تواند بی‌نهایت شکل شعری تولید کند و به تعبیر بورخس؛ هر شعری ساختار خودش را بسازد. در این‌جا شکل هر شعر، خودش است، در خودش شروع و تمام می‌شود، یکی بلند و یکی کوتاه‌تر. به نظر، همین کوتاه بلندی‌ها نشان می‌دهد شاعر به فراخور موقعیت و تجربه‌ها شعر گفته است و شعرهایش از هم‌شکلی در ساختار رنج نمی‌برند.

...
«همه نشستند بالا بیاورند
حتی یک تکه سنگ هم به یاد کسی نمی‌آمد.»
...
«به آن ساعت آخر که نزدیک شویم
ساعت
عقربه‌ها و اعدادش را به درون خواهد کشید.»

بنیاد اندیشه
تاسیس ۱۳۹۴

«و خواب، دیگر از بیداری جدا نشد.»

...

«دستی پرده‌ها را دوباره کشید
جلو تمام کوپه‌ها می‌دویدم و داد می‌زدم
ما مرده‌ایم یا زنده؟»

...

«خالی بزرگ
خالی‌های کوچک را می‌بلعد
اعداد روی سطح آب شناور می‌مانند.»

در شعرهای شیدایی این ممکن‌بودن و نبودن، این بی‌جهتی و در خلاءافتادن و سِحر شدن، با تعبیر «شاید» و «نمی‌دانم» همراه می‌شود.

«شاید آن روز در باغ وحش کاسه را برداشته‌ام.»
«شاید آن را با دیوار در میان گذاشته‌ام.»
«شاید شهر عوض شده باشد.»
«و بیشتر کلماتی که پیش از لال‌شدن به کار می‌رفت
شاید بود... شاید، دستی را به دستی می‌داد
و سلامی را به سلامی متصل می‌کرد
به نمی‌دانم که رسید، آرام آرام از بین رفت.»
«شاید روح من این‌طور گریه می‌کند.»
«نمی‌دانم صدا هستم یا سایه.»

این در خلاءبودن، شاعر را وامی‌دارد که به نوعی نیهیلیسم هم گرایش پیدا کند نظیر آن‌چه در شعر «دکان تنباکو» از فرناندوپسوآ اتفاق می‌افتد. البته شیدایی بیشتر به واسطهٔ مرگ‌اندیشی این‌طور می‌نویسد نه ناامیدی و بریدن از متافیزیک.

«و به یاد بیاور
که زندگی من باد است.»
«و باد هیچ چیزی را به جا نمی‌گذارد مگر گذشتهٔ خویش را.»
«زبان‌هایی که ما با آن‌ها حرف می‌زنیم بیگانه‌اند
باد چیزی را ترجمه نمی‌کند.»

«در این‌جا «باد» همان کارکردی را دارد که در جهانِ‌متن فروغ و سهراب دارد که جزوی از ریتوریک شعر آن‌ها است. این تکیه‌گاه‌های شعری، با تکرارشان، «جهانِ متن» شاعر را می‌سازند. در شعر شیدایی، این عناصر در خدمت بی‌جهتی و بی‌شکلی و فناست و یا این تعبیر که می‌گوید.

«کسی نمانده تا در هیچ، هیچ را به هیچ برگرداند.»
«خانه؟
وجود ندارد
زبان؟
وجود ندارد
بازی؟ وجود ندارد.»
«فیلم در سینمایی خالی پخش می‌شود.»

غیر از این، شیدایی از «سکوت» حرف می‌زند. آن هم نوعی در خلاءبودن و بی‌شکلی است؛ انفعال و به‌گردن نگرفتن؛ کاری به‌کار کسی نداشتن. برای همین می‌گوید:

«دوران حرف نزدن آدم‌ها آغاز شد.»

حتی می‌گوید:

«زمین برای چرخیدن خود باید از ما حرف بکشد.»

شیدایی را می‌توان به معنای واقعی، یک شاعر مدرن نامید. شاعری که در اجزای شعرش و اندیشه و محتوایش، مدرن است نه صرفِ آوردن عناصر و اشیایی که اختصاص به جهان مدرن دارند. یعنی شعر را عبارت‌گذاری نمی‌کند، بلکه مدرنیته، جزو مایه‌ها و درونیات شعرش است و از همین راه، «جهان متن» شخصی‌اش را پرداخت می‌کند. شیدایی یک فیلسوف‌ـشاعر است. چه بسا بسیاری هستند که او را به شکل غیرحرفه‌ای تنها در تصویرسازی و نوعی سوررئالیسم تقلید می‌کنند.

شیدایی را باید شاعرِ شاعران خطاب کرد؛ چرا که همهٔ راه‌های ورودی مخاطب عام به شعرش را مسدود کرده است. اگرچه شعرش در بعد صوری، گاه به جریان ساده‌نویسی نزدیک می‌شود، اما در ساحت تصویرسازی و تخیل، هیچ نوع ساده‌انگاری مرسوم این‌روزها را در خود ندارد. لاجرم، راه‌های پنهان ورود به شعرش در چنتهٔ مخاطب خاص است. شعر این شاعر، «کلیدِ درِ گفتگو» می‌خواهد. با کمی محرمیت و به‌دست‌آوردن این کلید، دیگر رهاکردن شعرش دشوار است. شیدایی، در بحبوحهٔ سروصدا و هوچی‌گری دههٔ هفتاد، نقطهٔ عطفی است. حتما می‌شود با خوانش شعرش پا به اقلیم تازه‌تری گذاشت و این تغییر دما را حس کرد و از معدود شاعرانی است که چیزی یا چیزهایی از اندیشهٔ معاصر را در شعرش حمل می‌کند. شیدایی در بین هم‌نسلانش حتما شایستهٔ دریافت جایزهٔ بزرگ است.

منابع

- احمدی، بابک، آفرینش و آزادی، تهران: مرکز، ۱۳۹۱.
- ریکور، پل، زمان و حکایت، پی‌رنگ و حکایت تاریخی، ترجمهٔ مهشید نونهالی، کتاب اول و دوم، بی‌جا: گام نو، ۱۳۸۳ و ۱۳۸۴.
- و. وان‌گوک، نامه‌های وان‌گوک، ترجمهٔ ر. فروزی، ج۲، تهران: بی‌نا، ۱۳۴۱.
- آدونیس، احمدعلی سعید، تصوف و سوررئالیسم، ترجمهٔ حبیب‌الله عباسی، تهران: روزگار، ۱۳۸۰.
- سلاجقه، پروین، نقد نوین در حوزهٔ شعر، تهران: مروارید، ۱۳۸۹.
- سیدحسینی، رضا، مکتب‌های ادبی، تهران: پیام، ۱۳۵۳.
- فتوحی، محمود، بلاغت تصویر، تهران: سخن، ۱۳۸۶.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا، نیما یوشیج و تجربه‌هایش، بی‌جا، بی‌نا، بی‌تا.
- اخوان، نیما یوشیج؛ دربارهٔ شعر و شاعری در پادشاه فتح، به کوشش میلاد عظیمی.